

DOS OBRAS DE ENRIQUE SERNA LEÍDAS DESDE LA TEORÍA DE LOS CAMPOS, DE BORDIEU

Fernando Martínez Ramírez*

RESUMEN

A partir de los conceptos *campo cultural* y *habitus* propios de la sociología de Pierre Bordieu, leemos dos obras literarias del escritor mexicano Enrique Serna: el libro de cuentos *Amores de segunda mano* y la novela *El miedo a los animales*. Con la cultura como coartada, el autor emplaza lo real y construye estéticamente un observatorio antropológico, una mirada ajena, digamos etnográfica, para evidenciar la alteridad y el aspecto ridículo del cuerpo, del amor, de las costumbres, en fin, de la cultura. Sostenemos que el tono paródico y a veces tremendista de Serna –a quien tanto le gusta señalar el carácter involuntario y torpe de nuestros actos para movernos a la risa– termina siendo una forma de comunicación estratégica que, más que dismantelar el campo literario, lo robustece y en el fondo lo idealiza.

ABSTRACT

From the *cultural field* and their own concepts of the sociology of Pierre Bourdieu's *habitus*, we read two literary works by Mexican writer Enrique Serna: the storybook *Loves second hand* and the novel *Fear of animals*. With culture as an excuse, the author summons the real and aesthetically built an anthropological observatory, an alien look, say ethnographic otherness and to demonstrate the ridiculous aspect of the body, love, morals, in short, culture. We argue that the parody and sometimes alarmist tone Serna, whom likes to point both involuntary and clumsy nature of our actions to move to the laughter ends up being a form of strategic communication, rather than dismantle the literary field, and strengthens Incidental idealizes..

* Profesor-Investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

PALABRAS CLAVE

Amores de segunda mano, El miedo a los animales, campo cultural, habitus.

KEY WORDS

The cultural field, the literary field.

Según Ricardo Piglia, un cuento —y agregaríamos: algunas novelas cortas— siempre cuenta dos historias: una evidente o explícita y otra que se desliza por debajo de la primera y sólo llegamos a descubrir hacia el final, no obstante que a lo largo de la narración se van dando pistas, guiños donde se cruzan ambos relatos. La historia secreta es la clave para la forma del cuento y sus variantes: se construye con lo no dicho, con lo sobre entendido o simplemente insinuado. Y de pronto, la epifanía, el descubrimiento.¹ Hay, desde luego, otros elementos que los escritores y los lectores buscan. Por ejemplo, el gran principio, el arranque memorable, como el archiconocido: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar...”

El final inesperado resulta también fundamental: deseamos sorprender y ser sorprendidos; lo predecible representa un error estratégico o, de plano, una falta de talento. Nunca está de más —huelga decirlo— la progresión dramática aristotélica, con su presentación, desarrollo, peripecias, nudo, clímax, anagnórisis y desenlace, aunque hoy dicha progresión tienda a oscurecerse a fin de no pasar por ingenuo. Los finales abiertos, ambiguos, son muy celebrados, al grado de que algunos escritores buscan deliberadamente ser enigmáticos para parecer profundos, o impúdicos para parecer iconoclastas.

Decía Edmundo Valadés, un poco irónicamente: el síntoma de que estamos ante un buen cuento es que se lea de una sola vez y no se olvide nunca. Es decir, deja al tiempo el dictamen final. Cualquier apreciación contemporánea es, por tanto, preliminar. Por su parte, Edgar Allan Poe defendía que la brevedad se halla en razón directa de la intensidad del efecto buscado, pues toda excitación es

¹ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de los cuentistas. Teorías del cuento I*, México, UNAM/UM Xochimilco, 1993, pp. 55-59.

necesariamente efímera. Lo demasiado breve no impresiona en profundidad; lo excesivamente largo difumina la unidad de efecto. No es lo bello sino lo contundente lo que sobrecoge: la belleza llegará después, por ensalmo.²

Dos de los cuentos de Enrique Serna en *Amores de segunda mano*, “El alimento del artista” y “Borges y el ultraísmo”,³ cumplen muchas de estas exigencias. En ambos los finales son sorpresivos, sobre todo en el último, aunque la unidad de efecto está mejor lograda en otro relato, “La extremaunción”, mientras que el carácter experimental de “Amor propio” se presta a interpretaciones desde míticas hasta psicológicas, y las implicaciones filosóficas explícitas se vuelven axiomáticas en “La noche ajena”, sobre todo por un terminajo propio del epicureísmo: la *ataraxia* o tranquilidad de ánimo o vida sosegada a que aspira el burgués (en realidad, el común de la gente) apoyándose –según Epicuro de Samos– en cuatro virtudes cardinales: la sencillez, la moderación, la templanza y la alegría. De lo que se trata es de no multiplicar las necesidades, conformarse con lo indispensable. ¿Qué es la noche ajena sino la pudibundez de vivir para los demás a fin de no asumir el riesgo de estar vivo y vulnerable?

La narrativa de Serna con frecuencia es tremendista: emplaza lo real para remover su aspecto grotesco. Crea situaciones absurdas desde el mundo de todos los días y luego las consume con algún giro provocador, por lo regular presidido por la venganza, pasión fundamental que mueve a los personajes. Un sacerdote, a modo de extremaunción, viola a la anciana agonizante que se interpuso entre él y el amor de su vida. Un escritor vaca-sagrada escribe un cuento para ridiculizar al académico ingenuo que se atrevió a bajarle a la vieja, de la cual, por lo demás, ya quería librarse. La venganza en los personajes y la venganza a nivel narrativo, digamos extradiegética, autoral.

Si pensamos en *El miedo a los animales*,⁴ también de Serna, nos quedará claro que el escritor prefiere la iconoclasia, pero lo hace tan deliberado que resulta insulso, carece de peligro. Entra a la alta cultura, si no por la puerta principal –pues no es digno de

² Edgar Allan Poe, “La unidad de impresión” y “El objetivo y la técnica del cuento”, en Lauro Zavala, *op. cit.*, pp. 13-18.

³ Enrique Serna, *Amores de segunda mano*, México, Cal y Arena, 1994.

⁴ Enrique Serna, *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz (Booket), 2003.

un joven sedicioso—, sí por la ventana. Éstos lo festejan, aquéllos tuercen la boca en señal de fastidio, como diciendo: ¡otro exhibicionista!, pero casi nadie se siente intimidado. No se trata de una iconoclasia a lo Cioran o a lo Bataille, quienes lo primero que hacen es derruir sus propias seguridades, las certezas sobre las que nadamos para construir la alteridad y nuestro mundo innegable. Al principio sorprende la puntada, después llega a ser sólo una buena puntada, y al final se pierde incluso su misión de verdad, si es que la hubo: ya no hiere, ya no incomoda: ha sido sólo un chiste. Y los chistes —dice Freud— son esencialmente catárticos: un alivio y no un estimulante, un secreto sabido por todos. Iconoclasmo ligero, casi *light*, sin peligro, sin consecuencias, porque es moralista: señala para evidenciar el mecanismo del icono, no para destruirlo. Todo obedece a las leyes del cálculo y la comunicación estratégica. Es la cultura como coartada. Y detrás de ello, obviamente, la psicagogía publicitaria, el *diseño* de buenas narraciones para persuadirnos de lo mal que están las cosas, porque hemos de reconocerlo: Serna es un buen narrador.

Dice Pierre Bourdieu:

Un campo [...] se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos, [...] y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implica el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etc.⁵

El campo que desnuda Serna con su novela *El miedo a los animales*, es el literario, pero lo desnuda a partir del parangón con otro campo carente de sublimidad, el policiaco, y con ambas operaciones —hablo de la desnudez y el parangón— configura novelísticamente el mundillo literario mexicano, cuyos *habitus* o formas de conducta introyectadas a nivel inconsciente no difieren en nada

⁵ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, "Algunas propiedades de los campos", México, Grijalbo-Conaculta, 1990, pp. 135-136.

de otros campos, como el de la política y el judicial: cada uno, a su modo, es agitado por una voluntad de poder y de prestigio buscados por encima de todo. Hay, desde luego, supuestos éticos en la construcción narrativa, porque dominar el *habitus* representado implica vivir en él, conocer la deshonestidad y la corrupción imperante dentro del mismo. La única sublimación posible por parte del autor –y de sus personajes– sería sustraerse a la dinámica del campo, es decir, a sus *habitus* y, por tanto, ser desconocido, lo cual resultaría paradójico, pues aunque el silencio se advierte como la más grande impostura, lamentablemente nadie lo nota, no tiene destino, y no habría novela.

En ambas obras, el punto de vista estratégico de Enrique Serina es un observatorio antropológico. Construye una mirada ajena, digamos etnográfica, para evidenciar la alteridad y el aspecto ridículo del cuerpo, del amor, de las costumbres, en fin, de la cultura. Se trata de una mirada indiscreta que cosifica, por extrañamiento, la intimidad, las instituciones, los deseos, el lugar común. Los personajes buscan emociones puras: ser vistos y aplaudidos haciendo el amor. Vouyeurismo. Copular con una moribunda. Necrofilia. Mientras tanto el lector, ajeno, indiscreto ante un desfile de símbolos y ritos ofrecidos en su impudicia, en su naturalidad supuesta, descubre no sólo el esnobismo de ese espectáculo sino el esnobismo del que fraguó el deporte. Y el humor explota en nuestras manos con una sonrisa entre cómplice y desencantada.

El mundo que nos ofrece el autor tanto en su libro de cuentos como en su novela, es el de la cultura en general y el de la *alta cultura* en particular. En esta última imperan los favoritismos y las simulaciones. Ganarse una beca implica lamerle los güevos al burócrata en turno. El arribismo está a la orden del día y todos consideran a los demás como unos pendejos. ¡Lástima que tengan poder! Los escritores parecen más ojetes que los delincuentes, los intelectuales son tan vacuos como cualquier burócrata, los literatos tienen su séquito y están amafiados. El taloneo y las relaciones públicas permiten figurar y todos asumen ese derecho. La alta cultura está prostituida. Los que han acumulado algún capital dentro de este campo, lo monopolizan y comercian con él. Quienes disponen de escaso capital, los jóvenes o los recién llegados, tratarán de subvertir el *estatu quo* por medio de alguna herejía o asumiendo cierta heterodoxia para ser notados y ganar prestigio. Tal es el caso del escritor marginal asesinado en *El miedo a los animales*,

Roberto Lima, que para algunos es un resentido social sin talento y para sí mismo no es sino mártir, un escritor incomprendido; o el caso del protagonista, Evaristo Reyes, experiodista de la nota roja convertido en judicial, primero para vivir desde dentro el mundillo de la corrupción policiaca y poder novelarla, después por mero realismo conformista: se acostumbró a tener dinero y terminó por aceptar su falta de talento.

Serna está absolutamente consciente del manejo de sus recursos y puede conducirnos con facilidad de lo prosaico a lo sublime, de la parodia al melodrama, hasta llegar a la farsa. Inclusive por momentos alcanzamos ese dulce patetismo, esos pequeños temblores de tierra que llegan con las crisis existenciales de los personajes. Sin embargo, nos queda un regusto de deliberación y artificio. Por otra parte, la novela, dado lo variado de sus recursos, se puede abordar desde distintas perspectivas: ubicándola en un subgénero dramático, ya sea el melodrama o la farsa; pensándola paródicamente y viéndola como la escenificación del campo literario mexicano; también como una novela negra,⁶ o simplemente como un dramilla existencial. El autor maneja eficazmente su técnica y también ironiza sobre ella: por momentos vemos un *thriller* policiaco lleno de acción, capítulos cual secuencias cinematográficas que siembran codas antes del *fade out*, escenas pornográficas y amorosas, personajes tipo que enmarcan la acción, situaciones climáticas donde convergen los convencimientos éticos, como la escena aquella en que el protagonista novelesco se refugia en Acapulco y descubre, tras tremendo bajón ciclotímico, que su único enemigo es él mismo, que su lucha es en realidad contras sus propios demonios, contra su conciencia y sus ambiciones vencidas, contras sus ilusiones rotas. Atisbamos, por un instante, ese

⁶ “La novela negra representa una modalidad del relato policiaco, caracterizado porque el detective no descifra solamente los misterios de la trama, sino porque encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El detective es solicitado para resolver un crimen que involucra diversos nexos sociales. Todo está corrompido y esa sociedad es una jungla. El detective ha dejado de encarnar la razón pura; en cambio se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes que lo dejan en una situación de deterioro moral superior al deterioro inicial que lo caracterizaba.” He aquí una definición de novela negra que parece una inferencia de lectura de la obra de Serna. (Vid. Adriana Azucena Rodríguez, “El campo intelectual mexicano de finales del siglo xx según *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, en la revista *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 36, México, UAM Azcapotzalco, 2011.)

pathos que invita a la conmiseración, ese salto entre la vida del personaje y la vida como condición existencial, advertimos, en fin, un culmen dramático. Sin embargo, este resbalón trágico es de inmediato corregido por el tono paródico, por esa inteligencia fársica acerca de las cosas que prefiere el autor.

No obstante, intuimos que, aparte de la violencia como pasión preferida y la farsa como recurso dramático predilecto, se exhibe también un asunto ético relacionado con la dignidad, unas veces real, otras fantaseada. En la misma novela, Osiris Cantú, el narcopoeta, logra el triunfo vendiendo coca y, en el caso específico de quien lo había ignorado cuando era apenas un don nadie y no le publicó sus primeros poemas, regalándosela para cooptarlo; el comandante Maytorena, ciclotímico y perico, corrupto y maricón, paternal y arrastrado, se asume podrido pero sabe que todo lo hace por sus hijos, de los cuales se siente orgulloso, habitantes de un mundo ideal cancelado para él; Roberto Lima, el asesinado, se mantiene en la decencia publicando libelos contra la intelectualidad infecta y contra el presidente de la república, máximo representante de la corrupción; Dora Elsa, la prostituta amada que fuma con el culo, vende su cuerpo para mantener a su hijo y no cobra por sus servicios cuando el hombre le gusta en verdad, y hasta es capaz de morir por él; Fabiola Nava, la exnovia del asesinado, cree que sus cuentos en verdad son buenos y se aventura hasta el lesbianismo por verlos publicados, etc. Todos buscan algo: su propio brillo y su propia valorización.

El miedo a los animales es una novela inteligente y paródica, y su autor un conocedor del medio ficcionalizado. La parodia consiste en poner en tela de juicio las reglas del campo literario juzgándolas desde la ficción. El motín, obviamente, no puede ser radical, “pues la condición para poder entrar en el campo –acota Bordieu– es reconocer qué es lo que se juega y al mismo tiempo reconocer los límites que no es posible transgredir so pena de verse excluido del juego. Por ende, de la lucha *interna* no pueden surgir más que revoluciones parciales, capaces de destruir la jerarquía pero no el juego en sí”.⁷ En el fondo, alguien que busca revolucionar el arte, y en específico el campo literario, es un purista que desea la renovación de los hábitos, una vuelta al origen, a lo real, a lo honesto, o como quiera llamársele. La abyección tarde o

⁷ *Ibid.*, “Alta costura y alta cultura”, p. 218.

temprano se paga, cuando la existencia termina por imponerse y nos arroja a una placentera insignificancia, cuando la realidad cotidiana termina por partirnos la madre a todos y la vida se vuelve un grotesco malentendido.⁸ Es decir, en el fondo en ambas obras advertimos un intento de moralización de las costumbres, una premisa romántica: desde el mundillo snob y chic de la cultura, en específico de la literatura, se reivindica al artista aislado, al solitario victorioso, asistémico, marginal y lleno de talento. Se expone una idea de honorabilidad y lealtad que resulta imposible en la República de las Letras e inclusive es más común entre los policías corruptos e ignorantes. Es un mundo para la risa amarga.

Dice Henri Bergson⁹ que la risa castiga las costumbres pues nos hace esforzarnos en parecer lo que debíamos ser o lo que indudablemente llegaremos a ser. Agregaríamos, además, que la risa corrige el sueño de los distraídos. La realidad imperante exige mantenernos alerta si no queremos ser burlados. En otras palabras, todos podemos soñar pero sin perder el mundo, lo cual resulta una máxima paradójica pues el sueño distrae esta realidad y promueve otra, más feliz porque despierta los psiquismos inconscientes de la imaginación creadora. El que sueña aligera el espíritu pero endurece el cuerpo: tal parece ser la lógica del soñador. Por temor a la risa nos socializamos según un modelo del *deber ser*, nos ponemos en vías de realización de un ser social prototípico o paradigmático que todos merecemos alcanzar. Cuando no rien de nosotros es porque nos ignoran o respetan demasiado o, en el mejor de los casos, les causamos espanto.

Desde luego, la ausencia del otro provoca la parodia, el ultraje a su idea de personalidad que, desde la perspectiva de *los de aquí*, es una forma de engaño. Siempre existirá otro nuestro y mejor que nos espere con paciencia, pero mientras lo alcanzamos es bueno esforzarnos en parecer que ya los somos con el fin de que al llegar no nos tome por sorpresa y no sepamos qué hacer con él, con esa imagen que mora en nuestro ego y solivianta nuestras esperanzas. Un ejemplo típico de esta condición metafísica es la crítica, por lo regular injusta, que casi cualquier joven normal hace a los adultos, al empequeñecer su heroísmo y medianía comparándolos con lo

⁸ Véase *El miedo a los animales*, pp. 191, 192 y 200.

⁹ Henri Bergson, *La risa*, Barcelona, Orbis, 1986.

que él será cuando tenga esa edad y no haya desperdiciado tan inútilmente su vida.

Ese joven crítico es Enrique Serna, dispuesto siempre a señalar el carácter involuntario y torpe de nuestros actos para movernos a la risa. Pero... (siempre hay un pero). Según Jean Baudrillard¹⁰ lo real —en tanto lugar de desencanto y simulacro, de acumulación contra la muerte— nunca ha interesado a nadie, salvo la catástrofe imaginaria que presentimos detrás, al final. ¿Por qué entonces termina por imponerse? ¿A dónde nos lleva esto? A que la seducción, quiérase o no, es el encanto de la cultura, la otra cara de lo real grosero donde acumulamos y gastamos energías, donde producimos para simular que lo inminente no está ahí y que la torcedura definitiva puede esperar mientras sigamos derrochando energías.

En la realidad nos quieren y nos queremos sujetos energéticos, mantenedores de estados de cosas donde una neutralidad recíproca nos afiance. Todo debe tener un destino, un sentido claro, y la verdad debe caerse de certeza. ¿Cómo puede morir alguien que aún tiene cosas por producir, energía que emplear?, lamentamos comúnmente sin acariciar el deseo de que al menos una intemperancia haya promovido en el caído la duda sobre lo real, la osadía del desengaño. La seducción está movida por la zozobra anhelada pero rehuida, que no llegará pues la mayoría de las veces terminamos por “vencer”, es decir, por ser reales, al menos en el reducido círculo de nuestras influencias, en el ciego círculo de nuestro yo, donde nos nominamos escritores, médicos, amas de casa, estudiantes, en fin, las buenas personas que el sistema necesita.

Nuestro triunfo nos ha convertido en sujetos productores, energéticos y, por tanto, poderosos. En algún momento descubrimos que no ha sido suficiente y buscamos un nuevo desafío, por lo regular sin salirnos de la ínfima rodaja de nuestros imperios y de nuestro ego. Buscamos lo real para huir de los destinos insensatos. Vamos por el mundo escandalizando a los dormidos para echarles en cara su poca intrepidez: al menos así nos desafanamos de su epicureísmo construyendo el estado de conciencia necesario para continuar siendo héroes. La verdad se nos transforma en una vocación y el diablo en una nostalgia y, por ende, también las apa-

¹⁰ Jean Baudrillard, *De la seducción*, México, Rei, 1992.

riencias, en las que habremos de *real-izarnos*. Mas no debemos buscar lo aparente porque sea verdadero sino porque seduce; en cambio, la verdad sobrecoge –cuando la reconocemos–.

Por mi parte, he salido un poco sorprendido de los cuentos de segunda mano y de la novela sobre los animales. Al final, en realidad, me he sentido cansado porque la insistencia en un recurso ha dejado el recurso sin novedad. Un afán iconoclasta y seductor, que crea una nueva idolatría. Un afán desacralizador que se consagra a sí mismo. Nunca falta el sujeto lleno de talento que ha descubierto cómo encausar su destreza sobre nosotros: sintiendo conmiseración por nuestra vida huera, por nuestras costumbres tenues y nuestras vocaciones timoratas; trata a toda costa de movernos el tapete sin dejar de ser chispeante. Le importamos demasiado, eso hemos de agradecerérselo: el fin justifica los medios.

Termino este ensayo invocando otra vez a Bordieu: “Los mecanismos sociales –afirma– no son producto de una intención maquiavélica; son mucho más inteligentes que los más inteligente de los dominantes.”¹¹ Es decir, las dinámicas sociales, con sus *habitus*, en tanto mecanismos, no son impuestos por personajes dominadores. En todo caso, en cuanto tales, conocen las dinámicas y las usan a su favor. Eso ha hecho Enrique Serna en las dos obras analizadas aquí. Pero nada hemos dicho sobre la artísticidad de las mismas. En todo caso hemos hecho sociología y psicología de ambas, y de paso de su autor.

Advertimos en la escritura de este ensayo cierta ironía sobre el escritor, leído con placer, por cierto. Suponemos que eso es ya una ganancia, para él y para nosotros. Formulamos así una especie de calipedia –nosotros también tenemos nuestro corazoncito–. ¿Son buenas o malas estas obras? Después de todo lo dicho, decidirlo así, tan tajantemente, resultaría un reduccionismo y nos llevaría a una posición ortodoxa, ya que el gusto y la belleza se definen dentro del campo, pero lo rebasan, son mecanismos de poder. Es el campo y su historia, la historia de sus juegos, lo que determina el valor de una obra, es decir, el valor es una abstracción no una revelación. La única revelación posible después de mi lectura es el placer, aunque lo presiento efímero y olvidadizo. Este juego entre narrador y crítico es un juego calipédico, algo tiene de consciente, aunque la dinámica del campo rebase a ambos. Llamar calipédico

¹¹ Pierre Bordieu, *op. cit.*, “Lo que quiere decir hablar”, p. 133.

a este presunto intercambio discursivo entre novelista y crítico es asumirnos como sujetos saludables en sus *habitus*. Sin embargo, ¿puede alguien que hace conscientemente algo, hacerlo desinteresadamente? Lo que hace el creador –incluido este ensayista– es crearse a sí mismo como singularidad, como firma, como nombre, como valor, como poder. “Las disputas entre escritores siempre tiene como límite el respeto por la literatura.”¹² Practicar la escritura es ya respetarla. La mejor manera, la más eficaz, de destruir el campo literario no es con una novela sino olvidándose de la práctica escritural y lectora. Por eso, los ataques contra el campo no provienen de su interior sino del exterior, de quienes no lo viven aunque sea en la superficie, de manera snob, de quienes no practican ni entienden la escritura gratuita y la lectura *grastrosófica*. La iconoclasia de Enrique Serna ha resultado estratégica y temática, robustece el campo y en el fondo lo idealiza, como nosotros...

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. México, Rei, 1992.
- Bergson, Henri. *La risa*. Barcelona, Orbis, 1986.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México, Grijalbo-Conaculta, 1990.
- Rodríguez, Adriana Azucena. “El campo intelectual mexicano de finales del siglo xx según *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, en la revista *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 36, México, UAM Azcapotzalco, 2011.
- Serna, Enrique. *Amores de segunda mano*. México, Cal y Arena, 1994.
- . *El miedo a los animales*. México, Joaquín Mortiz (Booket), 2003.
- Zavala, Lauro (comp.). *Teorías de los cuentistas. Teorías del cuento I*. México, UNAM/UAM Xochimilco, 1993, pp. 55-59.

¹² *Ibid.*, “¿Y quién creó a los creadores?”, p. 223.